

**МАНУСКРИПТ**



ISSN 1857 – 9868  
UDC 7 UDC 8

МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ  
MACEDONIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

ОДДЕЛЕНИЕ ЗА УМЕТНОСТ  
DEPARTMENT OF ARTS

**МАНУскрипт**

**MANUscript**

**година IX**

**1–2**



СКОПЈЕ – СКОРЈЕ  
2025

Уредувачки одбор:

Венко Андоновски  
Газанфер Бајрам  
Митко Маџунков (извршен уредник)  
Влада Урошевиќ (главен уредник)

Анита Илиева Николовска, секретар

## СОДРЖИНА

Ацо Шопов ГО БАРАМ СВОЈОТ ГЛАС	9
Влада Урошевиќ ПОЕТСКАТА СУДБИНА И СУДБИНАТА НА КОЛЕКТИВОТ: ПРОНИКНУВАЊА	13
Лидија Капушевска-Дракулевска ЛИРСКАТА БИОГРАФИЈА НА АЦО ШОПОВ	17
Венко Андоновски АЦО ШОПОВ ИЛИ ТИШИНА ШТО СЕ ГЛЕДА	35
Владимир Мартиновски ТИШИНАТА И ПРИРОДАТА ВО ЛИРСКИТЕ МИНИЈАТУРИ НА АЦО ШОПОВ И БЛАЖЕ КОНЕСКИ	49
Мирјана М. Бечејски ТЕМНОТО ПЕЕЊЕ И ВРАЖАЛСКАТА СИМБОЛИКА НА АЦО ШОПОВ ВО ЗБИРКАТА <i>НЕБИДНИНА</i>	55
Гордана Михаилова Бошнакоска СЕНА, ЛЌУБОВНИЦАТА НА ВАРДАР	81
Габриела П. Ивановска ПОДОЛГ Е ОД ЖИВОТОТ ДО ЧОВЕКА ПАТОТ	85
Иван Антоновски ПОТРАГАТА ПО ФОРМАЛНОТО СОВРШЕНСТВО ВО ПОЕЗИЈАТА НА АЦО ШОПОВ ПРЕКУ ИСЧИТУВАЊАТА НА СТРАНСКИТЕ МАКЕДОНИСТИ	101

Роули Грау и Кристина Крамер ТУКА Е ТОЈ ОГАН: ДОЛГОТО ПАТУВАЊЕ НА АЦО ШОПОВ	109
Макеј Кавка АЦО ШОПОВ, ЕДЕН УНИВЕРЗАЛЕН ПОЕТ	125
Саранда Мехмеди ПАТУВАВ ДОЛГО ДО ПРЕПЕВОТ	135
Дионисио Моралес АЦО ШОПОВ: ПЕПЕЛ И ПЛАМЕН	143
Хозе Марија Паз Гаго НЕГРИТИДА И УНИВЕРЗАЛНОСТ: МУЛТИКУЛТУРНАТА ПОЕТИКА НА АЦО ШОПОВ	149
Џамила Межри ГОЛЕМИОТ МАКЕДОНСКИ ПОЕТ АЦО ШОПОВ	155
Дауда Ндиај АЦО ШОПОВ, ИСКЛУЧИТЕЛЕН ГЛАС ВО ПОЛИФОНИЈАТА НА ГОЗБАТА НА УНИВЕРЗАЛНОТО	159
Влада Урошевиќ СРЕДБА НА ДВЕ ПОЕЗИИ	165
Анита Илиева Николовска ВОЗВИШЕНИ ПРЕТСТАВИ НА ИСКЛУЧИТЕЛНИ МЕСТА: ПЕЈЗАЖНОТО СЛИКАРСТВО НА ВАНГЕЛ КОЏОМАН	169
Ферид Мухиќ ГАЗАНФЕР БАЈРАМ – НОВА ПОЕТИКА НА МОЗАИКОТ	231
Иван Џепароски МУЗИКА И МОЗАИК: ГАЗАНФЕР БАЈРАМ	239
Владо Камбовски ГАЗАНФЕР БАЈРАМ ВО ПОТРАГА ПО УНИВЕРЗАЛНИОТ ЛОГОС КАКО МОРАЛНО ДОБРО	251
Љупчо Коцарев КОН ИЗВОРИТЕ НА БЕЗВРЕМЕНСКАТА УБАВИНА	255

Влада Урошевиќ ВО СОГЛАСНОСТ СО ПОЧВАТА	259
Газанфер Бајрам МОЗАИЦИ	263
Митко Маџунков СМРТТА НА НОНЕТО	287
Венко Андоновски ГОЛЕМИОТ ЕДЕН ВО ПОТРАГА ПО ГОЛЕМОТО ЕДНО	299
Трајче Бјадов СТВАРНОСТ НАСЕЛЕНА СО ЖИВИ ДУШИ	329
Бранко Ставрев ТРИ ПОГЛАВЈА	347
Ацо Гогов КАРНЕВАЛИЗАЦИЈАТА ВО КОМЕДИЈАТА „ЧУДО ГОЛЕМО“ НА МИТКО МАЏУНКОВ	357
Иван Цепароски ТРАДИЦИЈАТА И ИНДИВИДУАЛНИОТ ТАЛЕНТ ВО ЕСЕИТЕ НА МАЏУНКОВ	367
Санде Стојчевски ИНТЕРВЈУАТА ЕСЕИ, ВЛЕЗОВИ КОН СУШТИНАТА НА УМЕТНОСТА НА ПРОЗАТА НА МИТКО МАЏУНКОВ	387
Митко Маџунков ДЕЛО СОБРАНО И ОДБРАНО	397

УДК 821.163.3:929 Шопов, А.  
УДК 821.163.3-1.09

Мирјана М. Бечејски

## ТЕМНОТО ПЕЕЊЕ И ВРАЖАЛСКАТА СИМБОЛИКА НА АЦО ШОПОВ ВО ЗБИРКАТА *НЕБИДНИНА*

*Во сѝомен на ѝрофесороѝ Радомир Ивановиќ*

*„Го однесе ѝаѝоѝ низ свеѝоѝ,  
ѝо однесе ѝаволоѝ меѝу зборови.“  
(Бранко Миљковиќ)*

*Аѝсѝиракиѝ:* Поаѓајќи од древното сфаќање дека потеклото на поетското вдахновение треба да се бара во црните длабини на оностраното – кои, интересно, го прифаќале токму оние модерни поети на (нео)симболистичкиот тек, поети филозофи кои најмногу го промислувале создавањето, а за својата симболика и мелодија нурнувале во митот и народната традиција – во истражувачкиот фокус на овој труд, замислен како дел од пообемна студија за вражбата/бајачката и глобалните симболи во поезијата на Ацо Шопов, се наоѓа вражалската/бајачката симболика во збирката *Небиднина*. Во обемната критика посветена на делото на Шопов, оваа важна тема се спомнува само попатно, иако нејзиното значење за осветлување на поетиката на овој голем поет е, очигледно, веќе во прилог на фактот дека некои од неговите врвни поетски остварувања (какви што се „Раѓање на зборот“, „Лузна“, делови од поемата „Небиднина“ и „Долго доаѓање на огнот“) имаат вражалска/бајачка структура, односно дека вражалските/бајачките стихови и симболика се расени, особено во неговите неосимболистички збирки *Небиднина* (1963) и *Гледач во ѝеѝелѝа* (1970). Вражалската/бајачката форма во поезијата на Шопов има двојно потекло: 1) во симболистичката традиција на светската поезија и 2) во архаичниот симболички систем на народната традиција на Јужните Словени, од каде што се раѓа и „повикот“ на мајчината мелодија.

*Клучни зборови:* Шопов, (нео)симболизам, вражба/бајачка, поет бајач/поетски субјект, Збор, Небиднина, оган, камен, црна крв, тело

Откако е зачнато промислувањето на поезијата – а тоа било веднаш откако настанала песната, можеби и истовремено – се родило и уверувањето дека нејзиното потекло треба да се бара во црните длабини на оностраното.<sup>1</sup> Иако тоа дионисиско (ентузијастичко, романтичарско) уверување за потеклото на зборот и на поетската инспирација е, несомнено, постаро, тоа набргу ја изродило и својата аполониска спротивност, така што низ епохите опстојуваат, се развиваат и нараснуваат овие два основни, по карактерот навидум спротивни, а по траењето, паралелни текови на градење и промислување на поетските поетики. Историјата на книжевноста бележи и низа обиди на нивно приближување, за дури од Бодлер и Рембо, па досега, јасно да покаже дека тие, сепак, не се спротивставени. Интересно е дека токму поетите што најмногу го промислувале создавањето и своите по обем неголеми поетски опуси ги крепеле со грандиозни теориски зданија, најуверливо и ја поттикнувале идејата за божественото или демонското, што значи и непознавачкото потекло на поетското/уметничкото вдахновение (види ја, на пр., Бодлеровата или Малармеовата теорија за магијата на јазикот – Фридрих 2003: 52–53 и 144–146). Во неосимболистичката поезија, сфатена овде пошироко од поимот во неосимболизмот – па колку условно, а сепак евидентно и да постоел овој поетско-мисловен тек во српската и југословенската книжевност, препознатлив по единството на *ѝеењеѝо* и *мислењеѝо*, интелектот и магијата, модерноста и традицијата, мелодијата и херметичната смисла, интуицијата и филозофијата, како и по низа глобални (метапоетички) симболи, зашто за што-годе да пеат, овие поети пеат и за песната, поетот и песникувањето (Јовановиќ 1994: 5–72) – аполониско-дионисиското сраснува во нова симбиоза, која од првобитното нивно единство се разликува според новата (онтолошка) свест за трагичното поетско искуство, придодадено на она, наталожено низ епохите.

Во таквиот контекст ќе согледаме еден сегмент од *ѝемноѝо ѝеене* на македонскиот поет Ацо Шопов кој, трагајќи по потеклото

<sup>1</sup> Поради природата на темата, покрај поетските збирки и авторските коментари на Ацо Шопов, нашето истражување го опфати симболичкиот систем на народната магија и религија, која по својата природа е синкретичка (содржи елементи не само од прасловенската и христијанската митологија туку и остатоци од древните источни митови и верувања), како и (нео)симболистичкиот тек на модерната лирика, така што првобитно замислениот оглед нарасна до студија. Нејзината прва целина, која овде ја донесуваме, е посветена на толкувањето на *ѝемноѝо ѝеене* и на вражалската/бајачката симболика во збирката *Небиднина*, а втората, која ќе биде дополнително објавена, е посветена на толкувањето во збирката *Гледач во ѝејелѝа*.

на зборот, горел во огнот на сопствената *црна крв*, лебдел низ *белиџе ноќи до црнојто сонце* и нуркал низ *црната вода до џишината* и до бездната на *небидната*. Иако неговиот поетски глас во југословенската книжевност се јави во истиот период кога беа и гласовите на најголемите српски неосимболисти, кому им бил близок по дух и професионална вокација, по темите и поетската поетика, а особено по симболите што доаѓаат од сличен инспиративен извор (*збор, оѓан – џламен, јаѓлен, џејел и сл., камен, крв, земја, вејтар, вода/езеро, дрво, џишина, нишиџо, бело, црно, сонце – од ноќнојто и џолноќнојто до расџрснајтојто и црнојто*, итн.) – на што компаративната критика веќе укажувала (Ивановиќ 1985: 36–40; Ivanović 1986; Ивановић 1995: 20–22; Стојановић 2004: 263–273; Радически 2005: 43–45; Јефтимијевић Михајловић 2006: 63–79)<sup>2</sup> – напомуваме дека *неосимболистџичкојто* во овој труд е повеќе квалитативна и структурална отколку периодизациска одредница, која дури малку поблиску го дефинира широко-то симболистичко наследство на модерната поезија (Фридрих 2003: 151–152), каде што Шопов го пробивал сопствениот пат.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Иако сите овие трудови се однесуваат на компаративните проучувања со поезијата на Бранко Миљковиќ, исто така, филозоф по образование, кој му е нему поетички и најсроден, би можело да се рече дека критиката отворила големо тематско подрачје за идните толкувачи на поезијата на Ацо Шопов. На тој начин, покрај со творештвото на Бранко Миљковиќ, за нашиот труд би била инспиративна и паралелата со другите српски неосимболисти и поети преокупирани со *џемнојто џеење*, со филозофски (онтолошки) прашања, со мајчината мелодија, потоа со формата и симболиката на народните врајби/бајачки (како Ѓ. М. Кодера, М. Настасиевиќ, А. Вукадиновиќ, В. Попа и др.).

<sup>3</sup> Приближувањето на неосимболистичката поетика почнува од петтата збирка, *Сџихови за макаџа и радосџа* (1952), кога Шопов најавува големо свртување кон модерната поезија – како во темите и изразот така и во глобалната симболика, а зенитот го доживува во збирките *Небиднина* (1963) и *Гледач во џејелџа* (1970). Од збирките *Слеј се со џишината* (1955) и *Вејроџ носи убаво време* (1957), тој се оддалечува од наративноста и се посмело експериментира со обликот на строфата; должината на стихот станува невоедначена, римата неправилна, слободна, понекогаш и отсутна (со тоа што Шопов на строгата форма одново ќе се враќа, суштински останувајќи поет кој големо значење им дава на ритамот и на мелодијата); поетските промислувања стануваат подлабоки и јадровити, интелектуализмот добива простор еднакво, како и емоцијата, за набргу да ја надвлее интимистичката лирика, што потврдуваат грст исклучителни лирски минијатури (в. циклусот на мисловни песни „Минијатури“, во збирката *Слеј се со џишината*). Во тематска смисла, песните за НОБ и автобиографските, наративните и елегичните стихови од првите збирки, ги заменуваат пеење за песната и песникувањето, за смислата на суштествувањето и трагањето по апсолутот. Единствено темата и мотивот на мртвата сакана,

Имајќи ја предвид обемната критика посветена на поетското дело на Ацо Шопов, чие тежиште оправдано било ставено на мета-поетички теми и на неговите централни збирки, *Небиднина* (1963) и *Гледач во ѝејелџа* (1970), истражувачкиот фокус ќе го насочиме на функцијата на бајачките, на вражалската/бајачката и на глобалната симболика во рамките на неговото *џемно ѝеење*, како на важна тема која е споменувана само попатно, но колку што ни е познато, никој досега не ѝ пристапил аналитички. Значењето на оваа тема е уште поочигледно во прилог на фактот дека некои од неговите врвни поетски остварувања – каква што се „Раѓање на зборот“, „Лузна“, делови од поемата „Небиднина“ и „Долго доаѓање на огнот“ – имаат вражалска/бајачка структура, односно дека вражалските/бајачките стихови и симболика се расеани особено во споменатите збирки. Ова е сугерирано веќе со реториката на нивните наслови, додека втората спомената поема е придружена дури и со вражбен/бајачки припев.

Вражалската/бајачката форма во поезијата на Ацо Шопов не настанала одеднаш. Таа има двојно потекло: 1) во симболистичката традиција на светската поезија и 2) во архаичниот симболички систем на народната традиција на Јужните Словени, од каде што се раѓа и „повикот“ на мајчината мелодија. Пред да пристапиме кон анализа на песните, ќе се осврнеме на оваа традиција.

1) Во контекстот на општата поетска традиција, вражалската/бајачката форма е наследство од големиот симболистички тек на модерната поезија, кој го создаваше *џемнаџа ѝоезија*, инсистирајќи на звучната, сугестивна сила на јазикот и на асоцијативното треперење на зборот. Ако задача на поезијата е „да предизвика возбудување: имено, да биде вистинска магија“, како што истакнуваше Рембо, тогаш поетот е „волшебник на звукот“ упатен во магичните формули на јазикот. Звучните и ритмичките елементи на зборот создаваат „магија на привикување“, т. е. ги будат таинствените сили во јазикот и проникнуваат до архаичните слоеви на душата, сугерирајќи некаква загадочна, неодредена смисла (Фридрих 2003: 50–51). Тоа нè враќа кон прастарото сознание за сродноста на поезијата и магијата.<sup>4</sup> Во

инспирирани со реалната мртва сакана на поетот (в. ги песните: „Очи“, „Љубов“, „Мечтаење крај брегот на езерото“, „Слика од паркот“, „Гроб крај пагот“ итн.), иако од шестата збирка, не толку експлицитно присутни, остануваат во најразлични варијации и метаморфози да лебдат над неговата поезија како добар дух, што токму и поетот го истакнувал во авторските коментари (в. Ђоров 1976: 7–8).

<sup>4</sup> Според спекулативната теорија на јазикот на француските илуминати, за која

текстот „Магија“, Маларме истакнува: „Помеѓу старите постапки и магијата која дејствува во поезијата постои таинствена сродност“, па пред поетите, „волшебници на зборот“, се поставува онаа цел што ја имале „алхемичарите, нашите предци“ и древните врачеве и бајачки: „во свесно остварената темнина да се привикаат нешта со помош на алузија, а не со директни зборови“ (според Фридрих 2003: 144). Следејќи го ова начело, Пол Валери нашол инспирација во херметичните врајби/бајачки и бројници, според кои и ја нарекол својата збирка песни *Charmes/Чинки*. Во таа темна поетска содржина, неосимболистите вградуваат нов интелектуален и симболички потенцијал, кој би можел да оствари комуникација единствено со упатениот/елитен читател, за разлика од големата звучна приемчивост на нивните стихови.

2) Во традицијата на Јужните Словени, врајбата/бајачката се одржала мошне долго, и тоа не само како поетска форма на народната книжевност – вид неканонска ритуална/молитвена поезија, како што современиот човек ја доживува наспроти фактот дека „ниеден од елементите на б. немал намена да предизвика естетски впечаток“ (Radenković 1992: 78) – туку и во својата првобитна, утилитарна намена: како „најархаичен вид народна медицина“ и религиозна претстава со која луѓето се лечеле првенствено од душевни, но и од физички болести“.<sup>5</sup> „Посебна јазична формула, пократка или подолга, која кај Србите најчесто се нарекува басма и која ја придружуваат правила

---

пишува Хуго Фридрих, гледајќи ги во неа корените на симболизмот, „зборот не е случаен човечки производ туку произлегува од космичкото праедно; со изговарање на зборот се остварува магичен контакт на говорникот со тоа исконско исходште, а бидејќи е поетски збор, тој тривијалните работи ги потопува во таинственоста на нивното метафизичко потекло и ја изнесува на светлината на денот скриената аналогија меѓу составните делови на битието“ (2003: 52).

<sup>5</sup> Овој вид народна медицина е втемелен, освен врз вербален дел, и врз искуството од употребата на традиционални препарати и од гатањето/вражањето, постоел во речиси сите примитивни култури (на пр., племенски врачеве, шамани и сл. исцелители), и тоа во симболичкиот магиски систем, специфичен за секое поднебје, односно за секоја културна зона (в. „Басма“, *Википедија*). Во проучувањето на народните врајби/бајачки, голем придонес дале руските научници, кои дејствувале во различните школи и движења, што го истакнува нејзиниот извонреден познавач, Љубиша Раденковиќ, издвојувајќи три насоки во нивните теориски студии: прво, врајбата/бајачката се смета за остаток од паганските молитви, какви што се индиските *веди*; второ, во неа гледа резултат од практичната (а не од сакрална) човечка активност; трето, ја проучува исклучиво како црковно наследство – народна интерпретација на пишаните молитви преведени на словенските јазици (Radenković 1992: 78).

на изговарање (начин, време и место)“ е дел од магискиот ритуал на *баењето* (Раденковиќ 1996а: 7), за чие разбирање од суштинска важност се познавањето на сликата за светот и симболиката во народната магија (Раденковиќ 1996а: 10). Вражбата/бајачката е заснована врз верувањето дека со магијата на зборот, придружена со соодветни ритуални дејства, човекот може да се одбрани од болестите кои ги произведуваат демоните и нечистите сили населени во неговото тело и во неговиот ум (на пр., урок). Бајачките, или бајачот – зналец на тие магични зборови, се некаков вид примитивни исцелители, посредници помеѓу овој свет и светот на вишите сили. Интересно е дека во Јужна Србија, Македонија и во Бугарија, бајачките не признавале дека баењето го научиле од своите претходнички, туку тврделе дека тој дар го добиле од вили или од светици, во текот на некоја тешка болест (значи, дошле во допир со хтонски битија), односно насон (Раденковиќ 1996а: 20). Вражбата/бајачката за болниот е, обично, нечујна, бидејќи се изговара со шепот (оттаму и називот *шејќание*, за баењето кај Источните Словени), а поради своите древности и херметичности, таа често носи митолошки и семантички наслојки, неразбирливи и за бајачката/бајачот. Во зависност од тоа дали оностраната сила се смета за рамноправна, за послаба или посила од бајачката, вражбата/бајачката може да има облик на желба, закана или молитва – т.н. *бајачки моливи* (Radenković 1992: 79; в. Раденковиќ 1996а: 25). Токму ритуалот на баењето понекогаш го придружува изговарањето на примитивни или христијански молитви и од болниот (Јаниќ 2012). Притоа, се употребуваат одредени магиски реквизити, предмети од природното опкружување или препарати што помагаат злите демони да се истераат или да се смилуваат, а на телото и на душата да им се врати нарушената хармонија. Покрај секакви „дреболии“, за нашата тема е значајна употребата на различните видови оган, вода, земја или комбинација од нив, каде што овие елементи стануваат симболички средства за комуникација помеѓу бајачките/бајачите и вишите сили – на пр., фрлање вжарени јагленчиња или стопено олово во вода, жарење во пепел и сл.<sup>6</sup>

Ако го имаме сето ова предвид, ќе ни стане јасно зошто некои современи поети, метафорички кажано, за свои предци ги сметаат древните бајачки. Како и тие, и Шопов го чувствува повикот на таинствените

<sup>6</sup> За предметниот свет во народните баења кај Јужните Словени, в. Раденковиќ 1996а: 105–159.

сили (небесни или хтонски), најчесто манифестирани во вид на архаични, но препознатливи мајчини мелодии или немирна крв, да сведочи на раѓањето на зборот, да ги сложува зборовите, да стане исцелител со зборови, па и да го понесе проклетството предизвикано од магијата на зборот. Со дејствувањето на чинките врз магичните сили, бајачот поет ги спојува зборовите и ритмите, следејќи ги импулсите на зборовите, чија смисла е на границата на разбирливото, така што толкувањето на нивните содржини е често излишно, без познавање на сликата за светот и на симболичкиот систем на културата од која се инспирира, како и на оној во кој тие добиваат нова смисла. За разлика од традиционалното сфаќање дека бајачот не може себеси да си бае, бајачот поет бара лековит збор и за себе. Тој слегува во непрегледната темнина, за да се пробие до изворните слоеви на јазикот, и со себе понесува искра од творечкиот *оган* – еден од најмоќните симболи на (модерната) поезија, и не случајно – најмоќниот елемент во симболичкиот свет на баењето.

### *Во ѝросѝорѝиѝе на оносѝраноѝѝо*

Песната „Раѓање на зборот“ ја отвора збирката „Небиднина“ и циклусот од дванаесет песни насловен како „Молитви на моето тело“, што несомнено претставува една од најдобрите, семантички најгустите и најхерметичните поетски целини на Ацо Шопов. Иако единствено воведната песна има вражалска/бајачка структура, и песните во циклусот не се воедначени ни по форма и јазик, ни по рима и метар, а ни по естетска вредност, сепак се стекнува впечаток за неговата исклучителна смисловна целост, како и целост на збирката, поради што не можеме да ги толкуваме надвор од заедничкиот контекст. Од каде таков впечаток?

Најпрвин забележуваме дека во сите песни од циклусот „Молитви на моето тело“ постои дискурзивен исказ: лирското Јас, кое се обраќа на некое Ти, што ќе се повтори и во поемата „Небиднина“. Клучно прашање за нивниот толкувач не е толку прашањето *кој* е лирскиот, односно поетскиот субјект („поетски наратор“, „медитативна персона“)<sup>7</sup> – како во поголемиот број случаи кога предмет

<sup>7</sup> Бидејќи изучувањето на поетскиот субјект во поезијата на Ацо Шопов е тема на наша посебна студија, во оваа пригода напомуваме дека потребата

на толкување е лирската поезија – туку *кому* тој му се обраќа. Во песните што се во фокусот на нашето интересирање, ќе видиме дека лирската инстанца, кога ги умножува своите лица, останува врзана за централната фигура на поетското Јас, но затоа повеќекратно се умножува фигурата на неименуваното Ти, адресата со која Јас воспоставува различни степени на емотивен и интелектуален однос и која може да подразбира: автореференцијален исказ на поетското Јас, потоа многубројни натприродни, недефинирани и метафизички инстанции, па сè до фигурата на имплицитниот читател/слушател. Имено, циклусот има широко семантичко поле, но примарни се алузиите на метапоетичко ниво, кое извонредно ја апсорбира љубовната/еротската (обраќањето на жената како на телесно битие и како на муза), и патриотската/колективната, и егзистенцијалната, и психолошката/несвесната, и мисловната, односно филозофската/онтолошката димензија на пеењето и постоењето.

Уште една од клучните причини поради кои се добива впечаток за целосноста на првиот циклус, како и за збирката, се кружењето и умножувањето, односно разгранувањето на мрежата на глобалните симболи, кои го рефлектираат *ттемнойто теење* (збор, оџан, тламен, чаџ, тейел, јаџлен, вейер, јазол, џроб, смртт, небо, земја, ноќ, ттшина, црно сонце, црни коњи, црна крв, камен, шума, брџо итн.), а ги наткрилува *небиднината* како симбол над симболите. Потоа Шопов, кој повеќекратно се потврдил како мајстор на поетската слика, дури и при претставувањето на сетилните доживувања, како што во критиката е веќе забележано (Друговац 1969: 9–16), во збирката *Небиднина*, во слика ги преточува не само сетилното, емоционалното и интелектуалното, туку се осмелува да ги наслика и интуитивното искуство, претчувството и атмосферата на оностраното, што како особина најдобро доаѓа до израз во вражалските/бајачките и молитвените песни („Раѓање на зборот“ и други песни од циклусот „Молитви на моето тело“, „Лузна“), во насловниот поим и во истоимената песна. Тој поим како

за дистинкција и типологија на лирскиот/поетскиот субјект се спомнува уште во *Структуралистичката тоешка* на Џонатан Калер (1990: 247–249) и таа е разработена во натамошните наративни теории за лирската поезија. За неа, во нашата современа наука за книжевноста, се залага Горан Коруновиќ, во својата докторска дисертација, како и во низа студии посветени на тој проблем (Коруновиќ 2017; Коруновиќ 2019: 139–160). Според неговото сфаќање, поетски субјект би претставувало она Јас кое ја означува инстанцата на поетот, односно онаа медиативна персона која и самата е поет (станува збор за имплицитен, а не за егзистенцијално сфатен поет).

да изнурнува од длабината на архаичното и колективното несвесно, давајќи му неверојатна сила на неговото темно пеење. Поетот, значи, од темниот вилает изнел не само идеографема за сопствената поезија туку и една универзална, а по духот и звукот, сепак, (јужно)словенска метафора за многу запретани значења (трагедии) на човечкото постоење и на поетската вокација, за што неговите толкувачи, па и авторот, мошне вдахновено и аргументирано пишувале.<sup>8</sup> За поимот *небиднина*

<sup>8</sup> Ова е еден од најчестите и најдобро толкувани поими во поетското дело на Ацо Шопов. Меѓу повеќе десетици научни трудови, ќе издвоиме неколку толкувања, вклучувајќи и авторски изјави.

„Што е небиднината? Постојат многу, повеќе или помалку успешни преводи на овој збор, но ниеден не успеал да ја изрази неговата суштинска смисла. За мене, овој збор ја изразува сета судба на нашиот народ: неговите вековни борби и страдања, стремежи и неостварени идеали, љубови и патила. Небиднината е небиднина и, ми се чини, непреводлива (Šorov 1976: 7–8).

„Небиднината, јас ја сфаќам како остварување низ неоствареност. До тоа сознание не дојдов наеднаш и свесно, туку тоа е резултат на моето поетско искуство, до кое јас, со секоја песна, се доближувам. Конечното доближување, конечното свесно откривање на небиднината се наоѓа во истоимената збирка“ (Шопов, март-април 1979: 141–144).

„Мислам дека тоа е оригиналната варијанта за трагичното чувствување на светот од библиското проклетство, за светската тага на романтичарите, до урбаните кошмари на денешните поети“ (Nanevski, 1970).

„Сфаќајќи ја поезијата како потрага по себе, поетот забележува и открива во тоа себе веќе нешто што ја надминува неговата сушност и неговиот ентитет. Така, на дното од своето битие тој го открива небитие то воопшто, човековото. На дното, каде што треба да биде, тој ја открива небиднината воопшто, човековата, и нејзе ѝ ги посветува своите доминантни поетски преокупации. Од првата песна, од ‘Раѓање на зборот’, па сè до последната, ‘Песната и годините’, лебди небиднината како настроение, како атмосфера, како сознание, но и како становиште низ кое небиднината добива наместа и метафизички призив“ (Старделов 1964: 602).

„Таа како да е растопена во секој збор, во секоја слика, во целосноста на мисловната и емоционалната структура на секоја негова песна“ (Старделов 1977).

„Во прилог на поставката дека ‘небиднината’ значи нешто повеќе отколку ‘непостоење’ или ‘non-existence’, односно ‘nonexistence’, би можеле одново да наведеме некои размислувања на Старделов. Во предговорот на изборот од препевот на лириката на Ацо Шопов на странски јазици речено е дека во прашање е метафора што треба да ги покрие сите тајни на светот и сета интелектуална и емотивна структура човекова. Сепак, таа не се исцрпува исклучиво со егзистенцијалистичкото сфаќање на светот, особено не со западноевропската варијанта на ова сфаќање, туку оваа метафора содржи и одреден словенски призив, внесувајќи меланхолија и кажувајќи ја тагата, жалта, македонска, јужнословенска“ (Константиновиќ 1977: 109–114).

паралела наоѓаме единствено во метафората *џемен вилаеџи*, која, исто така, има јужнословенски призивок и подразбирачки универзален, митски хронотоп, означува и нешто иманентно на човечкото битие и нешто надвор од него, во метафизичките простори (просторите на оностраното), како и една трагична, сеопфатна, егзистенцијална, психолошка и онтолошка категорија, односно онтолошка состојба на модерниот човек под бремето на историското наследство на колективното несвесно, а во настојување да ги дефинира себството и колективниот идентитет.

Песната „Раѓање на зборот“ почнува со вражалската/бајачката формула на чинење – спојување на *зџлобови* (врзување јазли) и редување *камења*, односно со зборовите: „Глужд на глужд./ Камен врз камен“. Интуитивно или свесно, преведувачот на оваа песна на српски јазик, Сретен Перовиќ, ја подвлекол оваа врска, преведувајќи го „глужд на глужд“ како „јазол на јазол“, затоа што во вражбите/бајачките се вообичаени глаголите што означуваат увртување и развртување, врзување и разврзување (Јањић 2012), односно судбина, континуитет, врзување на човекот за судбината (Курег 2004: 31). Оваа слика во песната се повторува трипати, како што исцелителската моќ на зборот во народната магија се сугерира со повторување на јазичната формула и на ритуалното дејство од три- до деветпати (Јањић 2012); три е и небесен број, кој претставува душа (додека четири го симболизира телото – Курег 2004: 21).

По првото повторување на формулата следува херметична метафора: „Камена шума изземнина“. Во светлината на насловот на песната, таа може да означува шума на скаменети, „смрзнати“ зборови, зборови што бајачот поет (т. е. поетскиот субјект) ги сложува, но сè уште не ги издвоил и не ги оживеал од „камената шума“. *Каменои* во традиционалната симболика претставува стабилност, трајност, сигурност, бесмртност, но тој истовремено симболизира и статичен живот (Курег 2004: 61) – за што овде станува збор.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> „Небиднината е исчекор во јазикот, узлет што извира од внатрешната магиска способност на поезијата да го именува неименуваното“ (Прокопиев 1996: 215).

<sup>9</sup> Во општата магија и митологија, *каменои* има широка и разгранета улога, затоа што открива *ајсолујно џосџоење*, од онаа страна на Времето, нерањето со иднината“ (Елијаде 1980: 763). „Таа трајност и непроменливост им погодува на претставите за настанување на демонскиот свет во него“, истакнува Љ. Раденковиќ. „Исто така, можноста преку каменот да се изрази статична тристепенена оска – врв, средина, подножје, која во митологијата станува конкретизација на космичката

На вакво толкување му оди во прилог и автопоетичката изјава:

„Поетот во песната е како во смрзната пештера, како во непрегледна шума каде што наместо дрва лежат огромни, расфрлани и скаменети зборови. Тој е оној што треба да ги спаси од смрт, да ги разбуди од скаменетиот сон, да ја оживее шумата, за дрвата да почнат да одат.

Често тој успева во тоа, а можеби уште почесто стои во неа, во таа шума, збунет и беспомошен, залудно повикувајќи да му притекнат во очај претходните поетски искуства. Залудно, зашто секоја песна е едно посебно откритие, едно посебно поетско сознание кое не дава да се повтори ако веќе еднаш е доловено.

И така, од песна во песна. Само што еден круг се затворил, нов треба да се отвори. И секогаш едно исто проклето прашање: како?“ (Шопов 1969: 349).

По второто повторување на бајачката формула на поетскиот субјект, односно поетот бајач констатира/се заканува/урокува: „од камен и ние обата“. Кои се тие „Ние“ во оваа песна? Со кого/со што тој се соединува во камената цврстина, во студенилото и непросирноста? Дали со својата поезија, која сега не може да му помогне да „откамени“ нови поетски зборови или, пак, со некоја непозната онострана сила,

---

оска, го направи каменот универзален *меџијашор* во комуникација на човекот со небесните и подземните битија. Допирот на човекот со каменот и чувството на студенило што тој допир го произведува, се овоплотеност на контактот со дивиот и непросирен свет за кој човекот признава дека постои паралелно со нив. Кога ќе се наруши границата помеѓу два паралелни света – човечкиот и дивиот, со што на некој начин е загрозен човекот, погоден облик за сè да се врати во почетна состојба е ‘договорот’ меѓу едните и другите, на меѓата на тие два света, кој на симболичен начин го претставува *каменот*. Тоа е и сигурниот пат кој бајачката ѝ го нуди на нечистата сила, за да се врати, од човекот, во својот простор“ (Раденковиќ 1996а: 113–114).

Во Куперовата *Илустрирана енциклопедија на традиционални симболи*, дадени се уште некои значења на овој симбол, кои може да се однесуваат на семантичката мрежа на поезијата на Ацо Шопов. Така, во примитивната симболика, *камењето* се лунарен принцип кој има животворен потенцијал; камен, карпа, планина или дрво, кои стојат во симболичка врска, може да ја претставуваат целата вселена, додека дрвото на планината го означува и врвниот стожер на сето во универзумот (Курег 2004: 61) – што е, несомнено, еден од значенските слоеви на збирката *Дрво на ридот* и на истоимената песна.

обидувајќи се да ја смилува затоа што е посилна од него (в. Раденковиќ 1996: 146)? Затоа што *зборои* – а зборот е овде и метонимија за песната и за секоја поезија – „ќе стане посилен од поетот“; поезијата е „победа над поетот“, како што истакнувал Бранко Миљковиќ (1972а: 199, 201). И токму се чини дека мелодијата и ритамот имаат примат, па дека смислата, запретана токму во играта на зборовите и во темните длабини на прајазикот, можеби и не треба да се открива, како кај древните врачии – проговорува интелектуалното, метапоетичко Јас на поетскиот субјект, сведочејќи со зборот и со извонредната поетска слика за неверојатното случување: раѓањето на Зборот. Тоа раѓање е пандан на библиското создавање на светот, при што доаѓа до супституција на Зборот – светлина. Додека зборот светлина се одвојува од пренаталната темнина, модар јаглен ѝ гори во утробата, а чадот се извива на ноќното небо:<sup>10</sup>

*Чади ноќӣа.  
Збороӣ се двоӣ од ѿемнина.  
Модар јаглен му зори во утробаӣа.  
О ѿӣи ѿӣо ѿосѿошӣи заѿӣо не ѿосѿошӣи,  
небоѿо̄ го лулаш,  
земјаӣа ја врѿӣиши.  
О ѿӣи ѿӣо ѿосѿошӣи заѿӣо не ѿосѿошӣи,  
земјаӣа јачӣ ѿод каменӣ ѿлочницӣ.*

Кој е тој кому поетскиот субјект на песната „Раѓање на зборот“ директно му се обраќа? Кој е тој/таа што постои токму затоа што не постои, доволно моќен да го залула небото, да ја заврти земјата? Можеби е тоа идеален, неостварен, невозможен, апсолутен Збор/Песна, збор-песна за која поетот трага, бидејќи како таква идеална можност таа може да постои само ако материјално не постои; зборот што се отелотворил веќе е „мртов“ и чека некаде одново да се роди. Веројатно, во тој контекст треба да се разберат и стиховите: „Иде замелушен од своите смрти / зборот што ги крши сите слепоочници“. Зад третото, последното повторување на бајачката формула: „Глужд на глужд. Камен врз камен“, поетскиот субјект резигнирано

<sup>10</sup> Во Галеријата на *Лирскиоѿ дом на Аѿо Шоѿов*, заинтересируваниот читател може да ја погледне сликата на Илија Пенушлиски кој своето исклучително длабоко литературно доживување на оваа песна го преточил во ликовно (*Лирскиоѿ дом на Аѿо Шоѿов*).

истакнува: „Својот гроб со прокуда го копам“, алудирајќи на своето поетско проклетство вечно да трага по таквиот збор – како искуство кое Миљковиќ го збил во стиховите: „исто е да се пее и да се умира“ (Миљковиќ, 1973б: 273). На крајот, зелен да изгори во неговиот пламен, во својата досудена и избрана коб, и самиот ќе залелека:

*Ойвори ме  
йроклејио,  
йи йврџино камена  
да изџорам во јаџленой на зборой,  
да се сйојам.*

Иако *оџной* во поезијата на Шопов, како и во традиционалната симболика, најчесто означува создавачка страст, стопување, духовна моќ и сила, преобразба, манифестација на божественоста (на душата), вдахновение и просветление, не треба да се губи предвид дека тоа е колку божествен толку и демонски, колку творечки толку и немилосрден принцип (Elijade 1982: 100–191; Кирег 2004: 180; Тројановиќ 1990).<sup>11</sup> Амбивалентното потекло на поетската инспирација, односно проклетството на поетскиот повик, симболизирано со божествен или хтонски оган и неговите видови, или вмрежено со други симболи, Шопов го истакнува во голем број песни („Очај пред тврдината“: „Ветар и оган, оган и ветар. / Оттука нема враќање назад...“, „Со ветар и оган земјата ме гони...“, „Гледач во пепелта“: „Изгасни песно во огнот што го запали сама...“, „Небиднина“: „Долго доаѓање на огнот“ итн.), како и во насловната синтагма на збирката *Гледач во йейелџа*. Тоа не е случајно поврзано со фактот дека токму во ритуалот на баењето, кое неретко се изведува на огништето како култно место (Раденковиќ 1996: 129), т. е. во пепелта,<sup>12</sup> најчесто се употребуваат праелементи на огнот и водата (гаснење на жарот),

<sup>11</sup> Елијаде го бележи верувањето дека огнот настанува во половиот орган на вештерката, што ја поткрепува нејзината демонска природа (1982: 116).

<sup>12</sup> Огниште со оцак/чад претставува космичка оска која ги спојува небесниот, земниот и подземниот свет. „Со сложување жртви паленици на огниште, преку димот и мирисот, луѓето ‘остварувале’ врска со небесниот свет. Во исто време, низ длабината на пепелта водел пат до царството на мртвите“ (Раденковиќ 1996: 129; в. Тројановиќ 1990: 34–41).

ја симулира борбата на огнот и ветрот (добрите и злите демони),<sup>13</sup> се фрла или се меша пепелта и сл., за што натаму ќе стане збор.

Ако „вражбите/бајачките се изговараат во критичните моменти на човековото постоење, кога тој се наоѓа помеѓу болеста и здравјето, животот и смртта, и *шаму* и *вamu*, што нивната форма и начин на изразување ги чини нагласено драматични“ („Басма“, *Википедија*), тогаш раѓањето на зборот на кое поетското Јас присуствува (или породувањето на зборот на поетското Јас; или, пак, кое поетскиот субјект/бајач го извршува) претставува таков граничен момент. Тоа Јас, меѓутоа, по прво избира да изгори во непознатото *шаму*, во значење на неистражените, бесконечни, вртоглави и опасни простори на поезијата, чија магична привлечност манифестира примамлива онострана (божествена или ѓаволска) сила, отколку да постои како-да-не-постои во познатото *vamu*, ограничен со човечката судбина и сведен на мера на трошната човекова егзистенција.

Да се навратиме сега на прашањето кој е Јас, а кој Ти, во песната „Раѓање на зборот“. Можеби тоа е Јас кое си се обраќа на удвоеното себеси со „Ти“, па песната е, всушност, монолошка – семантичкото поле на песната и збирката го поттикнува и ваквото толкување во контекстот на модерната поетска традиција; или, пак, песната е само формално монолошка, а суштински, дијалогска, затоа што поетот бајач е и *болен*, чии тело и дух го опседнуваат демони, и медиум низ кој проговара оностраната сила – за што потврда наоѓаме како во модерната така и во архаичната традиција со вражање со зборови. Така, парадоксално, Ти е содржано и во ова Јас и се наоѓа надвор од него. Ако песната ја толкуваме во контекст на збирката, на тоа упатуваат стиховите на третата песна од поемата „Небиднина“, која смисловно е неделива од циклусот „Молитви на моето тело“:

<sup>13</sup> Ветровитите битија, кои поетскиот субјект – бајач, Ацо Шопов, ги гони со магијата на зборот, во симболичкиот свет на вражбата/бајачката претставуваат посебна група нечисти сили (Раденковиќ 1996: 43–47); тие се движат во вител, поради што за особено опасен е сметан виорот. Во неколку песни наидуваме на стихови кои упатуваат токму на таков контекст: „Што си ти застаната во спокој темен / пред ова тело чиј глас со виј го гони / ветрот што лута под тајни небосклони / чиј глас е жед и виј на вијот земен“ („Трета молитва на моето тело“); „Ветар коњаник, ветрови коњици“ („Езеро крај манастирот“, според чии почетни стихови е именуван циклусот); „Грозомор“ („Грозомор“).

*Кој ѿоа невидлив во мене сеги  
и ѿали ѿаен оџан,  
кој ѿ го руши на крвѿа сигоѿ,  
кој ми го краде слухоѿ,  
кој одзема видоѿ,  
кој ѿласѿ врз ѿласје неуморен реди,  
кој ѿоа невидлив во мене сеги.*

На ист заклучок наведува и втората песна од циклусот „Молитви на моето тело“ – „Молитва за еден обичен но уште непронајден збор“, во која слободната форма и ритмот на бајачката преоѓа во лирска молитва организирана во строфи септини со паралелни рими, каде што секоја петта е повторување на првата. Иако песните и понатаму остануваат херметични, поетскиот јазик станува покомуникативен, а неговата метафорика се приближува до современата доба. Општите симболи смислата и понатаму ја добиваат (и) во вражалскиот контекст, но тие сега се насочени на метапоетичката, самодоволната мрежа на симболите на Ацо Шопов. Тоа не е христијанска, туку поетска молитва, во која *ѿелоѿо* го претставува „архетипското, онтолошко, пратело на постоењето и креацијата“ (Шелева 2003: 54–57). Елизабета Шелева понатаму го развива ова толкување во насоката на Бартовата метонимија тело = текст: „Телото (крвта) во поезијата на Шопов се претвора во текст (гладта за текстот го сочинува телото на песната). Натопен со ‘мастилото’ на гладната, жестока, прегорена од долго чекање, крв – не можеме – и самиот текст да не го доживееме како вербално тело, тело кое пулсира и се грчи во играта на Зборовите“ (Шелева 2003: 54–57).<sup>14</sup> Ако е, значи, *црнайѿа крв* во поезијата на Ацо Шопов метафора и метонимија за мастило, тоа понатаму нè наведува на „пишување со крв“, кое поетскиот субјект непрекинато го сугерира во оваа збирка, односно – на пишувањето како несовладлива создавачка *нужносѿ*, која на читателот му се пренесува како со разумот не сосема сфатлива, но непобитна Вистина. Метафорички кажано, во контекстот на вражалската симболика, тоа се молитви што ги шепнува *заболениоѿ/оѿседнаѿиоѿ/избраниоѿ*.

<sup>14</sup> Ролан Барт сметал дека пишуваме, барем делумно, по диктатот на нашите тела (она што ќе го прават надреалистичките поети). За метафорично разбирање на втората молитва е интересно Бартовото тврдење, според толкувањето на Џон Старок, „дека врската помеѓу писателот, Текстот и читателот е еротска. Телото му говори на телото; ‘телото’ на писателот, кое е најреалниот и најинтимниот дел од него, му се нуди на ‘телото’ на читателот, кој еднакво интимно одговара“ (Starok 2015).

Одговорот на прашањето: *Кому* му се упатени „Молитвите на моето тело“?, дополнително го отежнува фактот дека секоја молитва не е наменета за иста сила, односно за божествена манифестација, ниту, пак, секоја пее за различна желба и потреба. Така, во првата молитва, *ѿтелоѿ*, кое може да означува само тело-текст или нетелесно тело на поетската личност, моли некоја виша сила да му помогне во барање на вистинскиот збор – збор едноставен, обичен, а доволно моќен и многузначен за да ги опфати и минатото и сегашноста, и историјата и митот, и есенцијата и егзистенцијата.<sup>15</sup> Таквиот збор би морал да ги придвижи сите емоции, да го потресе целото битие, да ги искаже мирот на молитвата и екот на болката, тагата и копнежот, невиноста и страста, немирната поетска крв и жарта на животот што струи во жилите, како ветер-развигор да ги разбуди *срнииѿ* во нашите зеници, да биде збор со кој сè почнува и сè завршува – „збор на раѓање“ и „збор на лелекање“... Поетскиот субјект на оваа збирка е еден меѓу ретките што таков збор ќе пронајде.

Иако некои молитви се упатени за исполнување на сетилните, еротските желби (втората молитва), при што моментите на посакуваниот љубовен чин и на телесно-духовното соединување се доловени на извонредно сликовит и, истовремено, суптилен начин, тоа, се разбира, не се молитви на физичкото *ѿтело*, туку молитви на душата, односно на срцето – што е суштината на секоја молитва. *Телоѿ* овде, очигледно, не е сфатено како чиста физичка телесност, што нè наведува на помислата дека Шопов можеби го познавал учењето за човечкото тело во кое може да се развијат и да постојат поинакви, нетелесни *ѿтела*.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> А можеби, пак, лирската личност се удвојува на тело кое моли и на дух или интелект, или на силата на потсвеста, кому им е упатена молитвата, како што, исто така, може да се протолкува, врз основа на наведените стихови од поемата „Небиднина“; зашто поезијата е и потрага по самиот себеси.

<sup>16</sup> Станува збор за древно источно учење според кое човекот кој го достигнал највисокиот можен степен на развој се состои од четири тела; тие растат однатре, во физичкото тело, секој на виш степен со контрола на свеста над претходните тела и со можност за стекнување знаења кои на претходните тела им се недостапни. Различните правци на ова учење ги дефинираат понатаму овие четири тела на различни начини: според Гурциев и Успенски, „првото е физичкото тело, во христијанската терминологија ‘грешно’ тело; другото тело во христијанската терминологија е ‘природно’ тело; третото е ‘духовно’ тело; а четвртото, во терминологијата на *езоѿтеричноѿ христијансѿво* е ‘светото’ тело“, т. е. *бесмртносѿ*. Други источни учења имаат поинаква терминологија за овие четири тела, но суштината останува

Како што за секоја болест постои поинаква вражба/бајачка, така и за секоја желба на *белото* постои поинаква молитва. Најголемиот број песни се многузначни и упатени на примателот, кој не е секогаш јасно дефиниран: на поезијата/песната, на некој немир кој во телото на поетскиот субјект престојува „како прастар жител“, односно на немирната крв; на поетската инспирација отелотворена во жената – мајката, музата, заштитничката, на (мртвата) сакана (трета, четврта, петта, шеста, седма, десетта, дванаесетта молитва). На пример, „Трета молитва на моето тело“ може да се толкува во митскиот контекст на жена заштитничка (Големата мајка); поетскиот субјект назначува дека *Tu* на овие песни може да биде девојка, жена, мајка, која инспирира, која поттикнува, која е чувар на *храмот* (на поезијата) „во кој со тишина се лечи / телото мое молитвено што клечи“,<sup>17</sup> која донесува светлост и мрак на неговото *бело* (или храм, односно на стиховите), која со темниот спокој застанува пред тоа несмирено тело; која го носи името „победувам“ – по својата суштина, уште една алузија на наведеното сфаќање дека поезијата е победа над поетот – па неговото *бело* го зајакнува и го свртува кон висините. Слична алузија ќе се појави во шестата молитва, каде што поетскиот субјект истакнува: „овој пораз мој величествен“ – што е, всушност, дојсовски пораз на писателот/поетот пред јазикот или, пак, пред недоволноста на јазикот да ги изрази сето богатство и безграничните нијанси на човечките чувства, сетилни и интелектуални сензации и претчувства за оностраното/метафизичкото (в. Фридрих 2003: 126).

Во песната „Четвртата молитва на моето тело“, познавачот на поезијата на Ацо Шопов, во ова *Tu*, кому поетскиот субјект му ја упатува молитвата, за да ги разбуди искрите заспани во темнината и со нив да се соедини во белото горење (*белото* повторно ја сугерира близината на молчењето), ќе го препознае навестувањето, сенката на мртвата сакана од неговите рани песни; слична е концепцијата на *Tu* иста: првото тело е *кочија* (тело), второто *коњ* (чувства, желби), третото *возач* (ум), а четвртото *босиопар* („јас“, свест, волја) (Nicoll 2012).

<sup>17</sup> Кој е тој храм во кој со *тишина* се лечи телото на лирскиот субјект и што симболизира *тишината* во поезијата на Шопов, ќе биде појасно ако се присетиме на песната „Во тишина“ од збирката *Слеј се со тишината*: „Ако носиш нешто неизречено, / нешто што те притиска и пече, / закопај го во длабока тишина, / тишината сама ќе го рече“. Како и во симболистичкиот тек на модерната светска поезија, *тишината* не е празно ништо, туку создавачка тишина од која се раѓаат магични зборови – поезија (в. Ивановић 1995). Таквата *тишина* овде е пандан на највисокиот степен на молитва – молитва без зборови.

и во песната „Последна молитва на моето тело“, со тоа што таа може да носи и демонска, односно амбивалентна симболика: „Црн е твојот ветар, а ноќта бела / и секој дамар напнат од зрелина. / Застани како меч во овој дрворед од тела / пред да се срушиш заслепено од белина“.

Според многузначноста на поетското Ти, особено е карактеристична „Осма молитва на моето тело“ или кој ќе ја смисли таа љубов, посветена на татковината, на поезијата, на жената, на страста кон непознатото, или на сите тие љубови на поетскиот субјект кои меѓусебно се проникнуваат, се претопуваат и се дополнуваат, а се отелотворени во една многувидна сила. Нејзиниот лирски јунак, „земјата ја корне со чело, / на рамо ја носи месечината“ и во срцето љубовта за „тој збор што не постои во речникот / на секидневните средби, / на секидневните поздрави, / во очајот на оставените, / во мирот на погубените, / во гласот на вљубените“. И таквиот збор, Шопов го пронашол во мрачните длабини на оностраното: *небиднината*. Оттаму, таа не е одредена од она што е, туку од она што не е.

За негативните категории (во смисла на дефинирање, а не на намалување на вредностите) со кои речиси исклучиво се одредува спознавањето на модерната лирика, пишува нејзиниот голем познавач Хуго Фридрих во „Структура на модерната лирика“ (2003: 18–22). Потсетуваме, меѓутоа, дека со вакви категории се изразуваале и оние древни магови на зборот, кои не знаеле ништо ни за (модерната) лирика, ни за структура, ни за категории, а сакале да опишат нешто надвор од нивното спознание. Во тој поглед, инспирацијата и интуицијата на Ацо Шопов доаѓаат од обата овие извора.

Веќе истакнавме дека поемата „Небиднина“ е смисловно неодоива од циклусот „Молитви на моето тело“, односно дека претставува поетска сублимација на тој циклус. Но, и повеќе од тоа: во неа е поетската сума од претходните и етимон на идните збирки на Ацо Шопов, што значи дека таа претставува еден вид квинтесенција на неговото поетско искуство. Во петте пеења на оваа поема, поетскиот субјект испоснички трага по Нејзината небиднина. Кој е, односно што е Таа – Збор (Сезбор), Песна (Сепесна), поезија, жена, татковина, битот на постоењето..., се обиделе да дадат одговор многубројни критичари, како и поетот.<sup>18</sup> Ако ги погледнеме деиктиките, можеме да

<sup>18</sup> „Последниве години, поточно од *Небиднина*, па наваму, сè повеќе ме привлекува проблемот на зборот сфатен како универзален поим кој ги содржи во себе и сите други поими: земјата, љубовта, татковината“ (според Чаловски 1982: 41–43).

заклучиме дека Ти на поемата сега е од женски род. Час оддалечена, час неделива од поетскиот субјект, како благодат и проклетство во истиот миг, како судбина по која се оди, Таа непрекинато го менува обликот, што дополнително го (ја) потцртува Нејзиното (не)постоење, нејзината (не)дофатливост (со зборови). Како што забележал Зоран Константиновиќ, пишувајќи за непреводливоста на зборот *небиднина*, еден од за неа најблиските зборови во *Речникот на македонскиот јазик* е „небидница“, во значење „проклета челада“ и „нешто неостварливо, фантастично, невозможно“ (1977: 109–114).

Веќе во првата песна станува јасно дека поетскиот субјект е „проклета челада“, кој по Неа трага како по нешто недостижно, но судбинско – по Песна Сепесна, по смислата на постоењето, по идеалната Жена: „Патував долго, патував цела вечност / од мене до твојата небиднина“; „Се хранев со лебот на твојата убавина, / пиев од грлото на твојата песна“. Патем, тој прима врз себе многу болки, како што тоа го правеле романтичарските поети, христијанските страдалници или, пак, древните исцелители. Во друга песна, Таа доаѓа и го однесува како поплава, „како црна вода на болештина / со која се болува довер / од сите проклетства и злости“, за во третата, поетскиот субјект за Неа да пее како за битие кое има облик на црна вода:

*Водо нејпросирна, водо црна,  
ѝи шѝо оѝкинуваѝ секој ден  
ѝо еден никнаѝ цветѝ  
од каменоѝ на моеѝо чело  
и ѝо фрлаѝ во мрачни бездни  
ѝод лекаѝа лушѝа на своеѝо ѝело.*<sup>19</sup>

Во истата, третата песна (чии стихови веќе ги цитиравме), и самиот поетски субјект ќе (се) запраша кој е тој двојник или демон што невидлив во него седи и пали таен оган. Четвртата песна на поемата „Небиднина“ претставува алегорија која ќе се обнови и ќе се развива и

<sup>19</sup> Овие стихови претставуваат цитатна алузија на поезијата на Момчило Настасиевиќ, поетот што најмногу го насетувал повикот на мајчината мелодија и кај когошто, исто така, од лузната изникнува *камениот цветѝ* – симболот на животот и повторното раѓање. Слична алузија ќе се појави и во другата поема на А. Шопов која има вражалска/бајачка структура – „Долго доаѓање на огнот“, од збирката *Гледач во ѝејѝѝа*: „Во себе копај, под својата кожа, / под трите лузни, под трите ножа“.

во последната збирка на Ацо Шопов, со наслов *Дрво на ридот*. Таа ќе изроди некои од неговите најубави стихови, во кои поетскиот субјект, според своето досудено проклетство, се поистоветува со стеблото што самува на ридот – со коренот врзано за земјата, со гранките устремено кон небото: „Стебло што самееш на ридот, / ... / кој ни ја досуди таа небиднина / да бидам стебло, да бидеш песна“.

*Ти*, кому поетскиот субјект му се обраќа во петтата песна, веќе не е ни етерично, ни течно (црна вода), ни цврсто (жива природа), туку жена која, меѓутоа, постои само како идеал. Таа ги опфаќа многукратните улоги на женскиот принцип кои ги сретнавме и во циклусот „Молитви на моето тело“. Како што во претходната песна, во стеблото на ридот ги препознал своите очи, сега, во таа жена-тајна тече негова крв, за неа го чува својот аманетен Збор, со неа конечно се соединува во небиднината: „Од каде во тебе / мојата крв, жено. / Патував долго, патував цела вечност / од нас до нашата небиднина“.

Се шири, значи, поетскиот субјект и се стопува со душата на светот. Неговата поетска крв час е во Зборот, Песната и во Поезијата – никогаш досегнат поетски стремеж, час во некоја идеална жена за која залудно копнее; час во татковината со која се врзува, поистоветувајќи се со осаменото дрво на ридот; час во митското, архајското минато, а час загрижена за судбината на современото човештво (осудено на пеење без месечина). Тоа што го насетува поетскиот субјект во циклусот „Молитви на моето тело“, ќе успее да го именува лирскиот субјект во поемата „Небиднина“ и авторот на истоимената збирка. Како што древните бајачки се стремеле да ги *согледаат*, т. е. симболички да ги „фатат“ демоните со повторување или со запишување на нивните имиња, за да им ја намалат моќта или да станат рамноправни со нив, зрелата поезија на Шопов сета е во настојување да го „дофати“, да го именува тоа *нешто* онострано, чија сила интуитивно ја чувствува, а не ѝ ги гледа уште ликот и обликот и не може да ѝ ја долови смислата. Најголемиот нејзин досег е остварен благодарение на поетската храброст, од *темниот вилает* да изнесе понекое камче, на светлината на денот. Тие камчиња, денес, претставуваат негови светлосни споменици – споменици во јазикот.

Уште една значајна песна во збирката „Небиднина“, која целата има вражалска/бајачка структура, и бара толкување во митскиот контекст на народните врајби/бајачки, е песната со наслов „Лузна“. Таа и почнува со сугестивните ритмички повторувања, а со изговарање на

магичниот број девет, кој привлекува специфични лековити магии на зборовите со кои се изгонуваат злото и душевниот немир. Поетскиот субјект настојува да ги изгони демоните од сопственото тело и да ја смири зовриената крв што излегува од мрачните длабини, уривајќи ги сите брани и огради; тој ја моли да се врати таму од каде што и дошла – на дното на темнината, каде што *црвениој вейар*<sup>20</sup> бара пештера за почин. Иако е оградена со девет дворишта<sup>21</sup> „што живеат од твоето зеленило“ и затворена во девет грла „што ја пеат пролетта на твоите песни“ – вознемирената крв се заканува со своето темно копито. Таа сака да му се спротивстави на некое апокалиптично зло, симболизирано со црните коњи, кои со татнеж доаѓаат од митските далечини, за тоа зло (а своја победа) симболички да го обележи со светлечка лузна на челото, со знакот на препознавање и/или на предупредување:

*Слушај како ѝај̄ни оо далечина,  
слушај како ѝај̄нај̄ сѝе кории,  
идај̄ коњи ѝо ѝај̄ оо свезди и месечина,  
идај̄ коњи, коњи, коњи, коњи дории,  
идај̄ коњи да ме ѝрегазај̄,  
идај̄, идај̄ ќе ме ѝрегазај̄.  
Но јас ќе ги риӣнам со којиӣој̄о  
ќе ги риӣнам ѝраво сред чело,  
да ме ѝамеј̄ај̄, да ме ѝрикажуваај̄  
и лузнај̄а да им свеј̄и навечер,  
во нивниј̄е ноќи без месечина,  
во нивниј̄е денови без свеј̄лина,  
на нивниј̄е ѝај̄ишиј̄а ѝоо бурјани.*

Во светлината на библиската симболика, *лузнај̄а* може да се толкува и како „Каинов белег“, односно проклетството на братоубиецот,

<sup>20</sup> *Црвениој*, односно *дивиој вейар*, во христијанската симболика, го означува ѓаволот, кој не може да влезе во лозјето (светот), туку талка околу него, и на луѓето им го нарушува душевниот мир (Весковић 2018: 247; в. Раденковић 1996б: 127–128); „незаузвано дивјаштво и власт со ѓаволски моќи“, а може да биде и позитивен симбол на војничка бестрашност (Biderman 2004: 424–425), симбол на друидот, т. е. на духовниот авторитет (кој го прогонува световното – Gerbran–Ševalije 2004: 1035).

<sup>21</sup> *Двориш* е често користен како простор во кој се мамат злите сили, бидејќи е ограден и питом (Раденковић 1996а: 140, 161, 164).

но овде станува збор за поетска лузна, особено ако го привикаме и контекстот на песната „Има долу една крв“, која во збирката *Небиднина* е објавена веднаш по песната „Лузна“. Иако не може да се каже дека таа има вражалска/бајачка структура, песната „Има долу една крв“ ги задржува вражалските/бајачките стилски средства и глобалната симболика на збирката. Древна, наследена, немирна, проклета, густа, црна *крв* означува мастило, а *лузна* поетска коба, проклетство.<sup>22</sup> Но, нејзините стихови со темна содржина добиваат семантика и од формата: во песната, на многу начини се варирани насловните стихови, па се стекнува впечаток дека тие израснуваат од самите себеси, упатувајќи на варијантите на стилот, на јазичната игра, на самосвојноста на јазикот, или на „раѓањето на јазикот“, и остварувајќи исклучителна мелодичност, благодарение на лирските паралелизми. Во обете песни, сугестивните ритмички повторувања ја произведуваат магијата на зборот со помош на лирските паралелизми, анафората, епифората и симпложата, асонанцата и алитерацијата, дејствувајќи врз примателот лековито, опсесивно, како вражба/бајачка или вистинска магија – онака како што од вистинската поезија бараше и нејзиниот принц Стефан Маларме.

---

<sup>22</sup> „Има долу тешка една крв / од древноста чиниш останата. / Не се ни назира во врелите маглини на овој врв. / Лежи ѝроколнаџа како лузна врз ранаџа. // Има долу една тешка крв. Има крв една. / Има една крв густа како црна смола. / Крв незаситна и исконски жедна. / Има една стара крв, црна и гола“ (*Курзив: М. Б.*).

## Извори

Сите извори се достапни на: *Лирскиот дом на Ацо Шопов*. <<https://www.acosorov.com/home-acosorov/>>, пристапено на 23.3.2023 г.

Шопов 1944: Ацо Шопов. *Песни*. Куманово: Околиски НОМСМ.

Шопов – Јаневски 1946: *Пруга на младосија*. Скопје: Главен одбор на Народната младина на Македонија.

Шопов 1950а: Ацо Шопов. *Со наши раце*. Скопје: Државно книгоиздателство на Македонија.

Шопов 1950б: Ацо Шопов. *На Грамос*. Скопје: НаПоК.

Шопов 1952: Ацо Шопов. *Стихови за макарја и радосија*. Скопје: „Кочо Рацин“.

Шопов 1955: Ацо Шопов. *Слеј се со тишината*. Скопје: „Кочо Рацин“.

Шопов 1957: Ацо Шопов. *Ветрој носи убаво време*. Скопје: „Кочо Рацин“.

Шопов 1963: Ацо Шопов. *Небиднина*. Скопје: „Кочо Рацин“.

Шопов 1970: Ацо Шопов. *Гледач во ѝејелта*. Скопје: „Македонска книга“.

Шопов 1976: Ацо Шопов. *Песна на црната жена*. Скопје: „Мисла“.

Шопов 1980: Ацо Шопов. *Дрво на ридот*. Скопје: „Мисла“.

Шопов 1969: Ацо Шопов. „Песник треба да пробуди речи“. *Књижевне новине*, 1 март 1969, бр. 348: 9.

Шопов 1979: Ацо Шопов. „Писателот пред дванаесет прашалници“. Интервјуист: Цане Здравковски. *Развјок*, год. XVII, бр. 2, март-април 1979: 141–144.

Šopov 1976: Aco Šopov. „Ljubav na jezeru života“. Razgovor vodila Gordana Mihajlova Vošnjakoska. *Odjek*, god. XXIX, br. 21, Sarajevo, 1 – 15.11.1976: 7–8.

## Литература

*На кирилица:*

„Басма“, *Википедија*, слободна енциклопедија. <<https://sr.m.wikipedia.org/sr-ec/%D0%91%D0%B0%D1%81%D0%BC%D0%B0>>, пристапено на 10.1.2023 г.

Весковић 2018: Јелена Ђ. Весковић. „Односи словенских елемената и хришћанских симбола и у средњовековном *Физиологу*“. *Наслеђе* бр. 39: 241–255.

Друговац 1969: Миодраг Друговац. „Песната и годините“. *Современици*. Скопје: „Мисла“: 9–16. Достапно на: *Лирскиот дом на Ацо Шопов*. <<https://www.acosorov.com/home-acosorov/>>, пристапено на 10.1.2023 г.

Елиаде 1980: Мирча Елиаде. *Свето и непрофано*. Замак културе 5. Врњачка Бања.

Ивановиќ 1985: Радомир Ивановиќ. „Зборот и смислата во поезијата на Ацо Шопов“. *Културен живот*, 1985, год. XXX, бр. 9-10: 36–40. Достапно на: *Лирскиот дом на Ацо Шопов*: <<https://www.acosorov.com/home-acosorov/>>, пристапено на 10.1.2023 г.

Ивановић 1995: Радомир Ивановић. „Тишина као извор латентне енергије поетског говора (Реторика тишине у делу Аце Шопова и Бранка Миљковића)“. *Кргови*, бр. 33-34, 1995: 20–22.

Јањић 2012. Марина Ј. Јањић. „Басма и бајање – вид народне медицине (на примерима из врањског и лесковачког краја)“. *Пројекат Раско*. <<https://www.rastko.rs/rastko/delo/14677>>, пристапено на 10.1.2023 г.

Јефтимјевић Михајловић 2006: Марија Јефтимјевић Михајловић: „Поезија као онтолошко искуство (Певање и мишљење Бранка Миљковића и Аца Шопова)“. *Слика и идеја: поезика и критика*. Институт за српску културу Приштина – Лепосавић: 63–79.

Јовановић 1994: Александар Јовановић. *Поезија српског неосимболизма: историја једне песничке осећајности*. Београд: „Филип Вишњић“.

Калер 1990: Џонатан Калер. *Синкретичка поезика*. Превела: Милица Минт. Београд: СКЗ.

Константиновић 1977: Зоран Константиновић. „Небиднина: прилог проблему уметничког транспонувања једне лирско-филозофске метафоре“. *Прилози МАНУ: Одделение за лингвистика и литературна наука*. 1977/ II, 1-2: 109–114. Достапно на: *Лирскиот дом на Ацо Шопов*. <<https://www.acosorov.com/home-acosorov/>>, пристапено на 20.1.2023 г.

Коруновић 2017: Горан П. Коруновић. *Стихус лирског субјекта у јужнословенским књижевностима (1970 – 1980): докторска дисертација*, Универзитет у Београду, Филолошки факултет.

<<https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/9026/Disertacija.pdf?sequence=6&isAllowed=y>>, пристапено на 29.12.2022 г.

Коруновић 2019: Горан Коруновић. „Лирски субјект у поезији Милана Милишића“. *Књижевна историја*. Вол. 51/ 2019, бр. 167: 139–160. <https://doi.org/10.18485/kis.2019.51.167.8>

Миљковић 1972а: Бранко Миљковић. *Критике: са делима и ауторима о песничкој уметности – прилози*. *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књига IV. Ниш: Градина.

Миљковић 1972б: Бранко Миљковић. *Вајџра и нишџа. Сабрана дела Бранка Миљковића*, књига I. Ниш: *Градина*.

Прокопиев 1996: Александар Прокопиев. „Ацо Шопов во дијалог со современото поетско искуство“. *Книжевен контекст* 2. Скопје: Филолошки факултет: Институт за македонска литература: 205–226. Достапно на: *Лирскиот дом на Ацо Шопов*. <<https://www.acosopov.com/home-acosopov/>>, пристапено на 21.1.2023 г.

Старделов 1964: Георги Старделов. „Небиднина или лирската медитација на Ацо Шопов – по тој повод и по еден друг, поодамнешен“. *Современост*, 1964, XIV, 6: 599–606. Достапно на: *Лирскиот дом на Ацо Шопов*. <<https://www.acosopov.com/home-acosopov/>>, пристапено на 21.1.2023 г.

Старделов 1977: Георги Старделов. „Поетот Ацо Шопов“. *Лирскиот дом на Ацо Шопов*. <<https://www.acosopov.com/home-acosopov/>>, пристапено на 21.1.2023 г.

Стојановић 2004: Мирољуб М. Стојановић. „Празнина и тишина – еквиваленти или антиподи у поезији Аце Шопова и Бранка Миљковића“. *Писац сџвара домовину: о самоосвешћењу македонске књижевности*. Ниш: Свен: 263–273. Достапно на: *Лирскиот дом на Ацо Шопов*. <<https://www.acosopov.com/home-acosopov/>>, пристапено на 20.1.2023 г.

Раденковић 1996а: Љубинко Раденковић. *Народна бајања код Јужних Словена*. Београд: *Просвета* – Балканолошки институт САНУ.

Раденковић 1996б: Љубинко Раденковић. *Симболика светиа у народној маџији Јужних Словена*. Ниш: *Просвета* – Београд: Балканолошки институт САНУ.

Раденковић 2000: Љубинко Раденковић. *Македонске народне џесме из заосџавишџине Михаила Миладиновића* („Македонски народни песни“. Збирка на Михаило Г. Миладиновиќ, приредил: Илија Николиќ, Струга, 1999), Расковник XXVI/99, Београд: 148–154.

Радически 2005: Науме Радически. „Ацо Шопов и Бранко Миљковиќ: оџној, зборој, џеснајџа/џеењејо“. *Литературен збор*, 2003/1-3: 43–45. Достапно на: *Лирскиот дом на Ацо Шопов*. <<https://www.acosopov.com/home-acosopov/>>, пристапено на 20.1.2023 г.

(според) Чаловски 1982: Тодор Чаловски. [Разговор со Шопов за емисијата „Културен мозаик“ на Радио Скопје.] Во: „Поезијата е предизвик за патување кон непознатото“. *Културен живој*, бр. 4-5, април-мај 1982: 41–43. Достапно на: *Лирскиот дом на Ацо Шопов*. <<https://www.acosopov.com/home-acosopov/>>, пристапено на 20.1.2023 г.

Тројановић 1990: Сима Тројановић. *Вајџра у обичајима и живојџу срџскоџ народа*. Београд: *Просвета*.

Фридрих 2003: Хуго Фридрих. *Сџрукџура модерне лирике: од средине XIX до средине XX века*. Нови Сад: *Светови*.

Шелева 2003: Елизабета Шелева. „Поетиката на телото во творештвото на Ацо Шопов“. *Културен живот*, год. XLVIII, 2003/4: 54–57. Достапно на: *Лирскиот дом на Ацо Шојов*. <<https://www.acosopov.com/home-acosopov/>>, пристапено на 20.1.2023 г.

*На латиница:*

Biderman 2004: Hans Biderman. *Rečnik simbola*. Preveli: Mihailo Živanović, Hana Čopić i Meral Tarar-Tutuš. Beograd: *Plato*.

Gerbran–Ševalije 2004: Žan Ševalije – Alen Gerbran i dr. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Prevod i adaptacija: Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek i Isidora Gordić. Novi Sad: *Stylos: Kiša*.

Eliade 1982: Mircea Eliade. *Kovači i alhemičari*. Prevod: Miljenko Mayer. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Ivanović 1986: Radomir Ivanović. *Reč o reči: poetika Ace Šopova*. Beograd: *Novo delo*.

Kuper 2004: Džin Kembel Kuper. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. Preveo: Slobodan Đodević. Beograd: *Nolit*.

Nanevski 1970: Duško Nanevski. „Lirika crne nebidnine“. *Лирскиот дом на Ацо Шојов*. <<https://www.acosopov.com/home-acosopov/>>, пристапено на 21.1.2023 г.

Nicoll 2012: Maurice Nicoll. „Četiri čovekova tela“. *Psihološki komentari na učenje Gurdjieva i Uspenskog*. <<https://mauricenicoll.wordpress.com/2012/07/30/ce-tri-covekova-tela-tekst-ii/>>, пристапено на 9.1.2023 г.

Radenković 1992: Ljubinko Radenković. „Basma“. *Rečnik književnih termina*. Urednik: Dragiša Živković. Beograd: *Nolit*: 78–79.

Starok 2015: Džon Starok. „Rolan Bart“. <<https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/19.pdf>> пристапено на 28.1.2023 г.

(превод од српски: Сузана В. Сѵасовска)

Издавач  
**Македонска академија на науките и уметностите**

Подготовка  
Лексикографски центар

Корица  
Владимир Боројевиќ

Јазична редакција  
Софија Чолаковска-Поповска  
Николинка Нолевска

Компјутерска подготовка  
Анита Илиева Николовска

Печат  
„Мар-саж“ – Скопје

Тираж  
150

---

**Деветта година на излегување**  
Овој број е печатен во март 2025 год.